érudit
www.erudit.org

Article

« Dérives et retours sur la question du Voyeurisme en art »

Alain Laframboise

ETC, n° 56, 2001-2002, p. 10-14.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/35341ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 06:00

Dérives et retours sur la question du voyeurisme en art

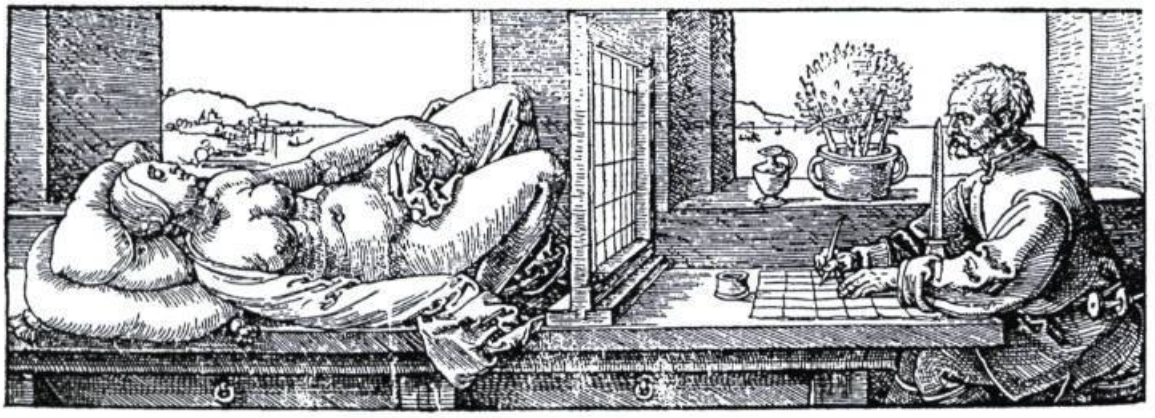
La première expérience de Brunelleschi, mode d'emploi de la *Tavoletta*.

◊ *Voyeur*, n. m., s'est spécialisé (1833) pour désigner une personne qui assiste sans être vue à des scènes érotiques. ◊

Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 4111.

C'est le privilège de l'art, incluant la littérature, de nous permettre d'éprouver des émotions que nous n'avons pas vécues. La littérature érotique et l'art érotique, même s'ils sont souvent considérés comme des sous-genres, en ont fait depuis longtemps la preuve. Aujourd'hui, du fait de la notoriété de leurs auteurs, certains textes, avant même d'être lus, gagnent en altitude dans la hiérarchie des genres littéraires. Découvre-t-on vraiment, fût-ce au féminin, les descriptions cliniques, les exploits statistiques et le plaisir du plaisir sans culpabilité ? Quoiqu'il en soit, le simple fait que l'on se questionne à ce sujet mérite déjà l'existence de tels ouvrages, ne serait-ce que pour savoir si l'on doit appeler voyeur le lecteur ou le spectateur d'une œuvre qui fait sa part à la sexualité ou à l'érotisme, ou encore, déclarer voyeurs ceux que les catastrophes semblent un peu trop fasciner et qu'un désir de voir concrètement les sinistres attire « sur les lieux ». Désir malsain ou désir de connaître, de comprendre, au plus près, le malheur inscrit dans la matière ?

Il existe une imprécision terminologique et conceptuelle autour du mot « voyeurisme » qui fait qu'on l'élargit trop souvent, au point où il recouvre des conduites multiples qui ont peu à voir avec la situation qu'il a d'abord servi à définir. Plutôt que de s'en-



Albrecht Dürer, *Homme dessinant une femme couchée*, gravure extraite de l'*Unterweysung der Messung*, Nuremberg, 2e édition, 1538, Bibl. Nat., Paris.

gager dans un exposé exclusivement théorique, le parcours proposé ici prend la forme d'un bref et très arbitraire retour sur un petit nombre de textes et d'œuvres liés à la question du voyeurisme.

La *Tavoletta* de Brunelleschi selon Manetti

Voir. Voir pour comprendre, pour organiser le monde à travers sa perception. Ce fut ce que les peintres de la Renaissance cherchèrent au moyen de la perspective. Brunelleschi, le premier, en détermina implicitement les règles à travers un objet, un petit tableau (la *Tavoletta*), prototype dont la réalisation impliquait une construction de l'espace plutôt que sa problématique reproduction.

« Cette peinture [la représentation du baptistère San Giovanni de Florence], comme il faut au peintre présupposer un lieu unique d'où l'on doit voir sa peinture eu égard aussi bien à la hauteur qu'à la largeur et à la distance [...], il [Brunelleschi] avait percé un trou dans le panneau sur lequel elle était peinte, qui se situait dans la partie peinte du temple de San Giovanni, en ce lieu où percutait l'œil, au droit de qui regardait depuis ce lieu à l'intérieur de la porte centrale de [la cathédrale] Santa Maria del Fiore, où il se serait placé s'il l'avait représenté au jugé. Lequel trou était petit comme une lentille du côté qui était peint et de l'autre allait s'élargissant en forme de pyramide, comme fait un chapeau de paille féminin, jusqu'au diamètre d'un ducat ou un peu plus. Et il voulait que l'œil se plaçât à son revers, là où le trou était large, et que celui qui devait y regarder, d'une main le collât contre son œil, et de l'autre tint, face à la peinture, un miroir plan de façon que celle-ci s'y réfléchisse (...) »[1]

Or, ce premier dispositif « astreint [le spectateur] à viser à travers un petit trou l'image que lui retourne un miroir », se trouvant ainsi « réduit à la position de voyeur »[2], ainsi que l'a exposé Hubert Damisch. À ce moment, au tout début du XV[e] siècle, alors qu'est proposé le modèle de ce que sera la représentation perspectiviste, tel que l'a présenté Manetti, le biographe de Brunelleschi, le spectateur se cache derrière le tableau mais un œil, son œil réfléchi par le miroir, vient le surprendre et lui renvoyer son regard indiscret. Manetti affirmait d'ailleurs, à propos de tout spectateur d'une œuvre de peinture, ceci : « encore que qui regarde ne soit jamais discret[3] ».

L'optique de Léonard de Vinci – La fissure

Dans la mesure où, à la Renaissance, optique et perspective étaient perçues comme en coïncidence, voici un passage des *Carnets* de Léonard qui, dans l'esprit des historiens de l'art, accompagne obligatoirement la description que fit Manetti.

« Démontre comment rien ne peut être vu que par une petite fissure à travers laquelle passe l'atmosphère chargée des images d'objets qui s'entrecroisent entre les côtés épais et opaques des dites fissures [...] Qui croirait qu'un si petit espace peut contenir les images de l'univers entier ? »[4]

Ainsi, puisque tout l'univers se concentre en cette fissure minuscule, l'observateur aura beau jeu de se cacher. Mais l'indiscret est forcé, afin d'observer et de représenter correctement les choses, d'immobiliser son œil, un œil unique, sur un point précis, ce que montrent à l'évidence deux gravures de Dürer illustrant une recommandation d'Alberti, dans son *Della Pittura*. Le viseur et l'œilleton où s'intallent les dessinateurs les réduisent à l'état d'œil immobile.

Mais aussi, le dessinateur à la femme couchée dans l'illustration de Dürer n'est-il pas, plus ou moins, dans la position que dut adopter Courbet pour son *Origine du monde* ? Depuis l'orifice dans la *Tavoletta* de Brunelleschi, à la fissure chez Léonard, on en arrive à l'indiscrétion ultime de Courbet. Le dessinateur représenté par Dürer, réduit à n'être qu'un œil immobile sur un corps obligatoirement figé, évoque alors les victimes pétrifiées de Méduse. On sait que Freud a associé la terreur qu'inspire la tête de Méduse à la peur de la castration qui survient chez le garçon apercevant les organes génitaux féminins. Si la tête de Méduse remplace la représentation du sexe féminin en isolant ses effets d'horreur de ses effets de plaisir,

Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866. Huile sur toile ; 46 x 55 cm. Collection particulière.

l'artiste que montre Dürer voué à l'étude du corps de son modèle (malgré le drapé, qui n'est qu'une incitation de plus pour l'imagination du spectateur) semble en mesure de combiner enquête scientifique, recherche artistique et convoitise sensuelle.

L'exposition de *L'Origine du monde* chez Lacan

Il n'est pas innocent que Lacan devenu acquéreur de *L'Origine du monde* ait choisi de montrer cette peinture suivant des modalités précises.

« Face au jardin, dans un grand local surmonté d'une baie, il se fit aménager un bureau rempli d'objets d'art d'une valeur inestimable. Le plus sublime était le tableau accroché dans la loggia qui surplombait l'unique pièce : L'Origine du monde, *peint par Gustave Courbet en 1866 pour le diplomate turc Khalil-Bey. Il s'agissait d'une toile représentant dans sa nudité même, le sexe écarté d'une femme juste après les convulsions de l'amour [...] Après la mort du diplomate, il avait disparu dans diverses collections privées. [...] C'est ainsi que Lacan le dénicha vers 1955. À l'origine, il était recouvert d'un panneau de bois sur lequel était peint un paysage destiné à masquer l'érotisme, jugé effrayant, de ce sexe à l'état brut. Le bois ayant disparu, Sylvia pensa qu'il fallait continuer de garder au secret cette chose si scandaleuse : « Les voisins ou la femme de ménage ne comprendraient pas », disait-elle. Elle demanda donc à André Masson de confectionner un nouveau cache en bois.[...] un système secret permettant de faire glisser le bois pour découvrir l'œuvre de Courbet qui, la plupart du temps, restait dissimulée. »* [5]

L'Origine du monde, une image faite pour rester cachée. Une image interdite, secrète, devenue spectacle, offerte à voir provisoirement, dans des conditions spécifiques, et ensuite dérobée au regard, suivant d'ailleurs un rituel imaginé par Courbet lui-même.

Voir *Étant donnés* de Duchamp

Duchamp paraît ramener l'observateur au plus près de cette situation originaire : la contemplation des parties génitales féminines, mais *Étant donnés* est elle aussi une vision apprêtée, point prélevée. Il faudrait dire que seul l'usage de la porte appartient à la décision du spectateur, qu'il faudrait imaginer, par ailleurs, ignorant tout de l'œuvre de Duchamp pour en faire un authentique voyeur.

Duchamp rend la scrutation d'*Étant donnés* difficile. Inconfort du spectateur, impossibilité de s'attarder sans être soi-même un sujet d'observation, et terrible équivoque de cette victime dénudée, car c'est à la découverte d'un cadavre que ce dispositif nous amène. Mais ce cadavre n'a pas de véritable identité sexuelle[6], il est privé des attributs qui font l'essentiel de *L'Origine du monde*.

« Le désir le plus banal suffit à dicter au premier voyeur venu le mode d'emploi de l'œuvre et à l'attirer devant le double œilleton percé à hauteur d'yeux dans la porte espagnole qui donne et barre l'accès à ce peep-show. J'en ai aussi fait l'expérience, au musée de Philadelphie, amené là par mon désir de voir de l'art, non de la pornographie. Pourtant, c'est en voyeur que je « zieute » et me fait l'expérience de cette ma-

riée ouverte qui s'offre à moi et à moi seul. […] Derrière moi dans la salle du musée quelqu'un vient peut-être d'entrer, que je ne vois pas me surprendre mais dont je sens le regard picoter ma nuque, pendant que collé à la porte et encadré par son chambranle de briques, je fais figure ou tache dans le tableau, plutôt piteuse d'ailleurs. »[7]

Proust : « Je ne serais vu de personne »

« Puis me rendant compte que personne ne pouvait me voir, je résolus de ne plus me déranger […] À ce moment où il ne se croyait regardé par personne, les paupières baissées contre le soleil, M. de Charlus avait relâché dans son visage cette tension, amorti cette vitalité factice, qu'entretenaient chez lui l'animation de la causerie et la force de la volonté. […] Je regrettais pour lui qu'il adultérât habituellement de tant de violences, d'étrangetés déplaisantes, de potinages, de dureté, de susceptibilité et d'arrogance, qu'il cachât sous une brutalité postiche l'aménité, la bonté qu'au moment où il sortait de chez Mme de Villeparisis, je voyais s'étaler si naïvement sur son visage. […] je ne pus m'empêcher de penser combien M. de Charlus eût été fâché s'il avait pu se savoir regardé […] » [8]

La situation que décrit Proust est parfaite, elle préserve les conditions originelles du voyeurisme. Le voyeur est engagé physiquement dans un processus d'observation et, en même temps, contraint au cœur de son indiscrétion à une totale discrétion. Son sujet ignore qu'il est observé et ainsi n'a pas à adopter les dispositions (réflexes et autres) qu'éveillent et obligent la présence d'un autre, pas plus que le voyeur qui se sent à l'abri dans un contexte qui pourrait être celui de toute-puissance du créateur penché sur ses créatures.

L'existence d'autrui – ou lorsque le voyeur se voit vu

Sartre a bien montré, et Deleuze ensuite[9], combien l'autre détermine ma perception de l'univers. Pire encore, celui qui est surpris, qui découvre le regard de l'autre sur des gestes qu'ils croyaient secrets, se sent terriblement dépossédé symboliquement. Il lui faut rattraper le sens qui fuit. À l'opposé, regarder l'autre à son insu, l'épier, c'est se préserver du rapport qui le poserait en tribunal, en police de la conscience, c'est le maintenir en son statut d'objet d'étude; c'est, par ce « prélèvement d'intimité », se réserver la position privilégiée d'observateur en contrôle de la situation, puisque celle-ci empêche toute réciprocité.

« Imaginons que je sois venu, par jalousie, par intérêt, par vice, à coller mon oreille contre une porte, à regarder par le trou d'une serrure. Je suis seul et sur le plan de la conscience non-thétique (de) moi. Cela signifie d'abord qu'il n'y a pas de moi pour habiter ma conscience. Rien donc à quoi je puisse rapporter mes actes pour les qualifier. […] Je suis pure conscience des choses et les choses, prises dans le circuit de mon ipséité, m'offrent leurs potentialités comme répliques de ma conscience non-thétique (de) mes possibilités propres. Cela signifie que derrière cette porte, un spectacle se propose comme « à voir », une conversation comme « à entendre ». […] ma conscience colle

Marcel Duchamp, *Étant donnés 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, 1946-1966. Environnement en matériaux mixtes. Don de la Cassandra Foundation, Philadelphia Museum of Art.

Marcel Duchamp, *Étant donnés 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, 1946-1966. Environnement en matériaux mixtes. Don de la Cassandra Foundation, Philadelphia Museum of Art.

à mes actes, elle est mes actes ; ils sont seulement commandés par les fins à atteindre et par les instruments à employer. »[10]

« Or, voici que j'ai entendu des pas dans le corridor : on me regarde. Qu'est-ce que cela veut dire ? C'est que je suis atteint dans mon être et que des modifications essentielles apparaissent dans mes structures – modifications que je puis d'abord saisir et fixer conceptuellement par le cogito réflexif. [...] Je suis, par delà toute connaissance que je puis avoir, ce moi qu'un autre connaît. Et ce moi que je suis, je le suis dans un monde qu'autrui m'a aliéné, car le regard d'autrui embrasse mon être et corrélativement les murs, la porte, la serrure ; toutes ces choses-ustensiles, au milieu desquelles je suis, tournent vers l'autre une face qui m'échappe par principe. Ainsi je suis mon ego pour l'autre au milieu d'un monde qui s'écoule vers l'autre. » [11]

Le sujet regardé...

Dans *La peinture incarnée*, Georges Didi-Huberman commente la pudeur du sujet qui se découvre visé, non point par un observateur dissimulé, qu'il apercevrait soudainement, mais par un regard dont il devine tout à coup la convoitise. Ici, le sujet en question exprime toute l'ambiguïté qu'il y a entre résister à cette scrutation d'un regard porteur de désir, avec la violence coextensive à ce désir, et se rendre à cette volonté étrangère qui impose une lecture, une (com)préhension de soi par l'autre.

« L'incarnat, qui est peau et qui est sang, l'incarnat serait comme la couleur même de l'être regardé d'un corps, en tant qu'il est désiré. L'érubescence vient à la peau (le sang y venant, du fond, vers la surface) lorsque le regard, comme on dit, perce la peau, veut aller jusqu'aux fonds. [...] La pudeur, comme moment d'érubescence, manifeste en effet cela même dont elle voudrait faire le retrait. Tout désir de voir s'affole, s'exaspère devant la pudeur, et toute pudeur s'affole, se manifeste devant ou dans le désir. Elle rougit.[12] »

Voyeur voleur

Le voyeur dérobe. Le voyeur est à la recherche d'une image qu'il espère parfaite, construite, et qui, non seulement lui livre l'objet de sa convoitise, mais le comble, ce faisant, par son accomplissement, sa perfection. Il ne se contente pas de n'importe quelle image, mais de celle qui s'offre à lui à l'insu de son objet tout en le laissant, lui, protégé. Il se masque derrière une paroi, il guette, attend sa proie comme les vieillards épiant Suzanne[13], il se retrouve derrière une porte et épie, ou comme le narrateur de la *Recherche*, il va jusqu'à se hisser « à pas de loup » sur une échelle afin de voir par le vasistas, qu'il n'ouvre pas, M. de Charlus et Jupien en conversation[14]. Son plaisir tient précisément à ce pouvoir de tirer vers lui ce qu'il voit, de l'investir du sens qui lui convient. Le client ou la cliente des bars qui vont voir la danseuse ou le danseur ne sont déjà plus aussi à l'abri, ils consentent à être vus; en outre, ils opèrent avec l'assentiment de l'autre. Le voyeur authentique, nommons-le provisoirement ainsi, est un intrus, il vole à l'autre son intimité, ce qu'il a de secret, de privé, de caché. Le voyeur est celui qui ne regarde pas les choses comme elles doivent être regardées, il n'est pas « comme il faut ». Et il ne partage pas.

Aussi bien la *Tavoletta* que *L'Origine du monde* et ses conditions d'exposition, bien qu'elles constituent des repères parlants, ne sont que des simulations de ce qu'est l'irreproductible d'une situation de voyeurisme. Métaphores, succédanés, indices. Ce qui importe, dans la conduite du voyeur, ce n'est pas uniquement ce qui a trait à la pulsion scopique, c'est sa position, son retrait. Une œuvre, texte, tableau, sculpture, vidéo, installation, performance, chorégraphie, ne fait pas du spectateur un voyeur, pas plus que le « flasher » qui s'exhibe dans un lieu public ne transforme ses témoins forcés en voyeurs. Nous nous heurtons ici aux limites de l'homologie. Nous nivelons aux fins de constituer des paradigmes, pour construire la théorie, et les réductions qu'elle impose toujours pour exister dans son idéale perfection.

ALAIN LAFRAMBOISE

NOTES

[1] Extrait de la *Vita di Filippo* Brunelleschi, d'Antonio di Tuccio Manetti, cité par Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 113-114.

[2] Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 124.

[3] H. Damisch, « L'Origine » de la perspective », *Macula*, n°, 1979, p. 131.

[4] Léonard de Vinci, codex atl. 345 r-v. cf *Les Carnets de L. de V.*, éd. par Edward Mac Curdy, Paris, 1942, t I, p. 218-219, cité par H. D. in *L'Origine...*, 1987.

[5] Élisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993, p. 248-249.

[6] Il est vrai qu'il a l'aspect d'un corps féminin, mais on a aussi souvent souligné le caractère approximatif, « décalé » de cette anatomie féminine.

[7] Thiery de Duve, *Résonnances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1989, p. 35 et 38.

[8] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Sodome et Gomorrhe I*, Paris, Gallimard, Quarto, 1999, p. 1210-1211.

[9] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1971.

[10] Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1968, p. 317.

[11] *Ibid*, p. 319. Ajoutons qu'il n'est pas obligé de penser, ou de croire, comme J.-P. S., que cette indétermination-imprévisibilité, de soi pour autrui et d'autrui pour soi, fonde la liberté de l'un et de l'autre.

[12] Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 73-74.

[13] *Daniel*, XIII, 1-64.

[14] Proust, *op. cit.*, p. 1215.